

# O semblante como "palimpsesto transfigurado": de Annibale Carracci a Sherlock Holmes

*Il volto come "palimpsesto alla rovescia": da Annibale Carracci a Sherlock Holmes*

**Gianluca Cuozzo**

Università degli Studi di Torino

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione

E-mail: [gianluca.cuozzo@unito.it](mailto:gianluca.cuozzo@unito.it)

Recebido em: 04/04 /2018.

Aprovado em: 12/06/2018.

## 1 Lombroso e la tracciatura del volto criminale

La parte virgolettata del titolo la devo a un'espressione di Cesare Lombroso, il quale – nella Prefazione alla quinta edizione de *L'uomo delinquente* – scriveva di voler trattare il corpo umano alla stregua di un testo vivo in cui s'inscriverebbe la segnatura dell'interiorità umana, vale a dire il carattere e la nostra disposizione spirituale ai vizi e alle virtù. Sicché, nel caso dei pazzi e dei criminali, «si può spesso indovinare dalla fisionomia e dal cranio la loro tempra morale», mettendo in atto «una lettura, direi, di un palimpsesto alla rovescia»<sup>1</sup>. Si tratta, in effetti, di un esercizio di *fisiognomica ermeneutica* del tutto particolare, che tratta il volto come un testo in rilievo disseminato di tracce, in cui s'iscrive pure «la mimica abituale dei criminali», sulla quale si è soffermato in particolar modo Dostoevskij nelle sue penetranti descrizioni dei tratti somatici rivelatori della malvagità umana («quel riso cinico, continuo, amaro, che Dostoyewsky nota segnare come un conio speciale, il loro volto... »)<sup>2</sup>. Volto come testo iscritto, quale scrittura lacunosa, non del tutto leggibile, e dunque – a causa delle abrasioni dovute al tempo, alle interpolazioni e agli errori di una lunga trasmissione storico-esegetica – da ricostruire, ristabilire nella sua sintassi generale, come ogni palinsesto che si rispetti. Ma anche come sintomo, conformemente all'arte indiziaria della semeiosi medica (dal greco σημεῖον, *semèion*, che significa "segno", e dal

suffisso *-iké*, “relativo a”). In effetti, il vocabolo palinsesto (dal lat. *palimpsestus*, gr. *παλίμψηστος*, «raschiato di nuovo», composto di *πάλιν*, «di nuovo», e *ψάω*, «raschiare»), fa riferimento all’operazione del ripristino, mediante determinate competenze filologiche, allo stato originario. Cito dal *Dizionario Treccani*, soffermandomi su tre dei significati accreditati:

*Palinsesto* (raro *palimsèsto*): **1.** manoscritto antico, su papiro o, più frequentemente, su pergamena, il cui testo originario è stato cancellato mediante lavaggio e raschiatura e sostituito con altro disposto nello stesso senso (in genere nelle interlinee del primo), o in senso trasversale al primo; tale consuetudine, documentata già in età classica e diffusasi più largamente, soprattutto per la rarità della pergamena, in età medievale nei grandi centri scrittori (per es., a Bobbio), è stata causa della perdita di opere di grande valore, anche se la lettura, almeno parziale, della scrittura sottostante dei palinsesti è stata resa possibile in passato mediante particolari reagenti chimici, e facilitata oggi dal ricorso ai raggi ultravioletti, metodo più efficace e innocuo. **2.** fig., scherz. Scritto illeggibile perché pieno di correzioni, di cancellature, o anche perché in cattivo stato, sguallito, ingiallito dal tempo. **3.** Per estens., dipinto, su legno, tela o intonaco (affresco), in cui sono stati sovrapposti strati successivi di pittura.<sup>3</sup>

Vi è un caso esemplare in cui filologia, fisiognomica ermeneutica e semeiosi medica hanno trovato un connubio forse irripetibile: la psicoanalisi freudiana. Come vedremo, nel caso dell’interpretazione dell’opera scultorea di Michelangelo (Figura 1), Freud – conformemente al suo sistematico tentativo di applicare la psicopatologia ermeneutica alle più varie manifestazioni dell’inconscio – utilizzerà il termine tedesco *Umstellung*, sostantivo che indica un procedimento di scomposizione/ricomposizione degli elementi del testo scolpito dall’artista, quasi si trattasse di un antico scritto tramandato da riordinare ed emendare secondo determinate procedure filologiche. Nello specifico, si tratta della *Deutung* della portentosa psiche rappresa in pietra del Mosè collocata in San Pietro in Vincoli, nei cui dettagli è dato «rintracciare» (*aufspüren*) il senso delle intenzioni e delle emozioni dell’artista. La parola d’ordine è: «rintracciare il senso e il contenuto di ciò che è raffigurato nell’opera d’arte»; il che equivale a interpretare, risalire all’intenzione dell’artista (consapevole o inconsapevole essa

sia), individuare *post factum* la «costellazione psichica che ha dato all'artista l'incentivo alla creazione».<sup>4</sup>

Qui, a ben vedere, si ha il capovolgimento della dottrina del genio romantico: secondo cui il lato inconsapevole della creazione non è tanto riconducibile a un suo contatto privilegiato, quasi d'elezione, con uno Spirito sovrastorico; bensì al riaffiorare dell'opacità inconscia della Natura o cieca Volontà, alla riemersione – nel bel mezzo del culto apollineo degli dei olimpici – dei «mostri della notte» (per dirla con Thomas Mann<sup>5</sup>), mostri che predeterminano le pretese scelte razionali della nostra vita diurna. Il Mosè, allora, diviene oggetto di studio psicoanalitico in quanto «manifestazione di un carattere»<sup>6</sup>, poiché in esso Michelangelo ha raffigurato il volto di un'interiorità che si affaccia solo parzialmente alla superficie della forma: ovvero, tramite labili indizi, tracce ingannevoli, torsi e frammenti smozzi-cati di senso, i quali tuttavia – agli occhi attenti dell'analista – sono sintomi di una ben determinata costellazione psichica.



**Figura 1.** Michelangelo, *Mosè* (part. Della Tomba di Giulio II), 1513-1515, San Pietro in Vincoli (Roma)

In questa prospettiva, osserva Freud con acume filologico-indiziario, assumono particolare rilievo i «dettagli secondari, come la conformazione delle unghie, il lobo auricolare, l'aureola e altri elementi che passano di solito inosservati e che il copista trascura

di imitare, mentre invece ogni artista li esegue in una maniera che lo contraddistingue»<sup>7</sup> – caratteristiche secondarie che, guarda caso, sono al centro del metodo attributivo formulato dallo storico dell’arte Giovanni Morelli (ma di questo rapporto dirò dopo).

Ma perché si parla di un palinsesto capovolto? Si fa riferimento all’oggetto o, ben diversamente, al nostro modo (disciplinato scientificamente) di confrontarci con esso? Lombroso, a tal proposito, è piuttosto netto: lo scienziato, in molti casi, è in grado di leggere nella faccia, nella calligrafia e nei gesti del reo la pazzia criminale solamente dopo che questa si è manifestata attraverso prove inconfutabili – come si direbbe nel linguaggio giuridico, *in flagrante*: un accesso d’ira, l’esecuzione di un delitto, atti di violenza in genere. Sicché, scrive Lombroso, «pochi la diagnosticano tale in precedenza e finché non dà nel delirio»<sup>8</sup>. Quindi, chi si diletta di fisiognomica ermeneutica si muoverà in un circolo, fatto di tracce testuali, anticipazioni o prospettazioni di senso (in cui è dato antivedere, per ipotesi, il germe delle nostre possibili «mostruosità future»), riscontro di manifestazioni esplicite dell’interiorità nascosta e, in ultimo, ritorno alla “tracciabilità” del testo (con una maggiore consapevolezza delle cesure e dei salti semantici di cui è disseminato il palinsesto alterato). Il capovolgimento del palinsesto è dunque funzionale al metodo, prassi interpretativa che oscilla sempre tra traccia scritta (indizio), anticipazione (congettura o schizzo ipotetico del profilo di un determinato carattere) e manifestazione in forma visibile del senso nascosto (controprova che offre la verifica empirica di un’ipotesi che si reggeva solo su prove indiziarie). L’indagine antropologica del delitto, quindi, sarà in grado di esercitare con sicurezza – per citare Charles Peirce – il proprio *guessing* solo dopo l’esplicitazione conclamata della patologia, tramite cui si potranno “retrosignificare” con certezza quei labili dettagli testuali iscritti (o tracce indiziarie) che adducevano a una data interpretazione preliminare del carattere dell’imputato/delinquente. Da cui risulta, tornando a Peirce, che «guessing is the initial deliberate originary activity of creating, selecting, or dismissing potential solutions to a problem as a response to the surprising experience of that problem»<sup>9</sup> [indovinare è attività deliberata inizialmente che sta all’origine del creare, del selezionare o dell’eliminare potenziali soluzioni a un problema come risposta all’esperienza sorprendente di quel problema stesso], sebbene come tale non sia la soluzione stessa del problema – *the solution itself*.

La manifestazione della follia criminale, quale chiusura del circolo fisiognomico sul piano della probazione fattuale, nelle *detection stories* si traduce nel ritorno del reo sul luogo del delitto, in cui l'arte del *profiling* – meglio, del *profile-guessing* – può trovare la verifica empirica circa l'esattezza del volto ricostruito in modo puramente indiziario. Il *detective*, quand'egli sia dotato di «genio metodico»<sup>10</sup>, lo sa bene, ed è per questo che si nasconde nell'anonimato della folla, «sinistra e confusa»<sup>11</sup>, in attesa del passo falso dell'assassino: chi è in grado di risolvere il caso è colui che sa meglio collocarsi nel ciclo della manifestazione delle prove indiziarie, le quali *significano senza poter dimostrare*. D'altra parte, la manifestazione conclamata dell'interiorità maniacale/delinquenziale del soggetto indiziato *dimostra senza significare*, risolvendosi sul piano della mera *adaequatio*, della corrispondenza fattuale tra elementi di un paragone: la traccia, quale «apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano colui che l'ha lasciata dietro di sé»<sup>12</sup>, da un lato; e l'epifania del soggetto rintracciato, soggetto a tecniche di *profiling* congetturali, dall'altro.

Il significato oggetto del tirare a indovinare, in effetti, possiede una struttura complessa, circolare; esso affonda le sue radici in una congettura che ha a che vedere anzitutto con i tratti appena leggibili di un palinsesto alterato, le tracce. Esse sono cenni prospettici di significato svolti in senso indiziario nell'aspettativa di un *climax* ermeneutico che è la felice coincidenza (o *adaequatio*) tra precomprensione e rivelazione del volto dapprima rintracciato, poi additato con certezza probatoria come insano o colpevole. Detto altrimenti, il significato sotteso all'esercizio ipotetico del *profiling* – che è sempre un esercizio di *guessing* – è il campo d'intelligibilità che avvolge circolarmente una procedura d'individuazione della forma-volto in questione alquanto stratificata; essa si articola in:

1. scoperta della traccia (metodo empirico-indiziario; a cui si associano il sospetto e l'acume dello scienziato/filologo/detective);
2. schizzo ipotetico del testo-volto complessivo (momento estetico-congetturale, che si fonda su una scommessa di senso rispetto a cui non vi è alcuna certezza);
3. rivelazione conclamata della patologia o del gesto folle-criminoso (*adaequatio*, nel senso di una comparazione tra epifania del reato e profilo indiziario; e questo è il momento di probazione/inveramento del momento 1, la scoperta empirica della traccia);

4. ritorno sulla traccia iniziale, che da indizio si traduce in segno significativo nel contesto grammaticale complessivo fattosi finalmente intelligibile (e ciò nel capovolgimento del palinsesto, per cui ogni singola tessera del testo scritto, nella misura del possibile, risulta comprensibile).

## 2 Carracci *as profiler*

Il rapporto tra riflessione artistica, fisiognomica e metodo del *profiling* trova uno scambio fecondo di procedure, metodi e riferimenti culturali in una precisa figura storica: si tratta di Annibale Carracci, pittore bolognese vissuto tra la seconda metà del Cinquecento e il primo decennio del Seicento (Bologna, 3 novembre 1560 – Roma, 15 luglio 1609). Tra le sue opere più riuscite sono quelle ascrivibili al genere del ritratto, realizzazioni sapienti del precetto leonardesco circa la necessità, per il vero pittore-filosofo, di riuscire nella raffigurazione dei moti interiori dell'animo umano. Scriveva Leonardo, «ogni figura non sarà laudabile s'essa, il più che sarà possibile, non esprimerà coll'atto la passione dell'animo suo», ossia il «moto della mente»<sup>13</sup>. Per di più, osservava ancora Leonardo, «tanto sono vari i movimenti degli uomini, quante sono le varietà degli accidenti che discorrono per le loro menti»<sup>14</sup>.

Annibale incorporò l'insegnamento di Leonardo nei cosiddetti *ritrattini carichi*<sup>15</sup>, antesignani delle moderne caricature: carichi nel senso di enfaticizzati, tali da far trasparire sulla tela le sedimentazioni psicologiche di una soggettività dinamica e tormentata, quasi *in fieri*, ancora irrisolta sul piano della forma. Il che avveniva attraverso l'esaltazione di alcuni tratti somatici creduti collegati a determinati caratteri spirituali. Come scrive lo storico dell'arte Filippo Baldinucci (1624-1697),

[...] caricare dicesi anche da' pittori o scultori, un modo tenuto da essi in fare Ritratti, quanto si può somiglianti al tutto alla persona ritratta; per giuoco, e talora per ischerzo, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente. Talmente che nel tutto appariscono essere essi e nelle parti sieno variati.<sup>16</sup>

Ma quel che desta maggior interesse è la circostanza che Annibale abbia applicato, sebbene incidentalmente, la tecnica del ritratto

alla ricostruzione indiziaria del volto dei criminali. Come si può dedurre dalla narrazione di Giovan P. Bellori (altro storico dell'arte del '600, vicino all'"Accademia degli Incamminati" fondata da Annibale, Agostino e Ludovico Carracci), Annibale parrebbe addirittura annoverarsi tra i primi *profiler* della storia del crimine. Bellori racconta infatti di come il pittore, in compagnia del padre, dopo esser stato derubato per strada da alcuni villani dei «pochi danari» ottenuti dalla vendita di un poderetto nei pressi di Cremona, sia stato in grado di tracciare un *identikit* così verosimile dei malfattori, che questi, sulla base di quel semplice "indizio artistico", furono ben presto arrestati. Annibale, nota il Bellori, «seppe così naturalmente ed al vivo delineare il volto e '1 portamento di quei rapaci villani, che riconosciuti da tutti con istupore, ricuperò facilmente quanto al povero padre era stato rubato»<sup>17</sup>. Come non immaginare Annibale, con carta e matita in pugno, con gesti concitati ed energici intento nell'opera di risalire, tratto dopo tratto, al pensiero malvagio dei due «rapaci villani», e di fissarli con brevi e schematici tratti sul foglio, passando dalla fisionomia all'intenzione, e da questa a quella – facendo così emergere, come in filigrana, la maschera malvagia al di sotto dei lineamenti del viso? Si tratta di un procedimento circolare, dunque: esso oscilla tra il volto vero e quello ritratto, nonché tra i lineamenti tratteggiati sulla carta e l'interiorità criminale "carica" di malvagità, quasi il disegno fosse un ostensorio grafico – terso e proteso verso l'interiorità – del male che alberga nelle singole azioni fraudolente.

Annibale, fedele all'arte fisiognomica, dà qui prova di un peculiare «impiego dell'intuizione percettiva [che] inferisce dai dettagli del viso e del corpo – un movimento furtivo dello sguardo, un tratto appena percettibile della morfologia del naso, la spaziatura minima tra i denti – la verità di un'anima e i segreti di un cuore»<sup>18</sup>, segreti che affondano le proprie radici nella natura abietta e perturbante di un preumano ferino. Si tratta, dunque, di una sorta di processo inverso a quello compiuto da chi, nell'arte rivolta a un committente (o anche a se stessi, come nell'autoritratto), deve distillare la forma dal caos genesiaco delle origini, dai pensieri torvi e carnali che assestano chiunque si sia, in prima persona, impegnato in un processo di affinamento della propria figura quale ideale dell'io, immagine apollinea e a tutto tondo di sé. Il ritratto, stando alla tecnica di Annibale, è un esercizio archeologico, che penetra nel regno delle ombre

per restituire una figura inquietante, avvolta nel mistero, ancora affetta dall'opacità della materia e dal male. Tutto ciò è rappresentato in maniera esemplare nell'*Autoritratto sul cavalletto* (1604), oggi esposto all'Hermitage, (Figura 2) che potrebbe valere quale originale processo di autoanalisi fissato in figura: al di sotto dell'immagine in primo piano (in cui, anziché se stesso colto dal vivo, Annibale ritrae «un proprio vecchio ritratto»<sup>19</sup>), affiora un grande occhio, appena sopra lo spigolo basso destro del riquadro luminescente sullo sfondo. Esso ci guarda di tre quarti, in scorcio: probabilmente parte di un ritratto più grande<sup>20</sup>, destrutturato, che si confonde con lo sfondo oscuro (sono appena visibili l'occhio sinistro, coperto dal cavalletto del pittore, il naso e la bocca semichiusa contratta in smorfia, in ghigno appena accennato), esso emerge dall'indistinto della notte fantastica cui allude la «superficie grezza, ruvida e discontinua dell'opera di Annibale»<sup>21</sup>. Forse si tratta di un tentativo abbandonato, di una traccia rinnegata e sovrascritta (secondo il noto schema del pentimento artistico); o forse di una seconda immagine, la quale – nel fitto dialogo con l'altra, che fissa con sguardo corruciato dal cavalletto – accenna al «rapido volgere di una situazione psicologica»<sup>22</sup>, in cui ne va della stessa intima biografia di Annibale: quasi immagine di un doppio antagonista (ancora avvolto nel caos delle origini), l'emblema di un *non-visage* (o *visage aveugle*) da cui liberarsi nell'aspirazione alla forma compiuta<sup>23</sup> (Figura 3).

Le suggestioni che affiorano dal ritratto/identikit di Annibale sono incalzanti. Non pare vi sia infatti molta differenza tra la concezione del ritratto criminale di Annibale e la celebre foto/scheda segnaletica di Pierrot le Fou (vero nome Pierre Loutrel), datata 1946 (Figura 4). Questi era un marinaio originario di Château-du-Loir, autore di famigerati delitti: nel suo curriculum devono essere annoverati un omicidio, diverse aggressioni a mano armata, nonché l'appartenenza alla famigerata Gestapo dal 1941 al 1944. Come è dato leggere negli archivi della polizia: «segni particolari: vari tatuaggi sul braccio, tra cui "Inch Allah" tatuato sotto una farfalla al di sopra della laringe. Individuo molto pericoloso, sempre armato, alcolista, violento»<sup>24</sup>. Ricercato, dopo aver ucciso un gioielliere per rapina, si spara accidentalmente un colpo di pistola all'inguine riponendo la pistola nel fodero. Muore dissanguato nel giro di pochi minuti. Sepolto in segreto dai complici, il corpo viene ritrovato solo nel '51, dopo il riconoscimento antropometrico del suo cranio. Nella sua ulti-



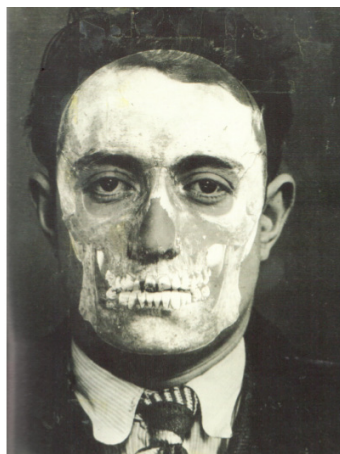
ma foto segnaletica sul tipo delle “gemelle di Ellero” (dall’inventore Umberto Ellero, nei cui ritratti fotografici accoppiava due macchine fotografiche a soffietto e l’uso di uno specchio per ottenere, con un solo scatto, una foto frontale e una di profilo), si nota in filigrana il teschio del cadavere rinvenuto dalla polizia: la faccia del male, per così dire, affiora sotto la bella parvenza del volto, testimoniando della sua origine dal caos, dall’informe, dal male. Annibale, a suo modo, aveva concepito il ritratto “carico” dei due ladri in modo del tutto simile.



**Figura 2.** Annibale Carracci, *Autoritratto sul cavalletto* (1604)  
Tecnica/Materiale: Olio su tavola; Dimensione: altezza 40cm;  
larghezza 30cm; Ubicazione attuale: Hermitage, San Pietroburgo



**Figura 3.** Annibale Carracci (1560-1609), Ritrato di donna cieca rivolta a destra  
Tecnica/materiale: Oil on paper; Dimensioni: altezza: 24cm; larghezza: 17,5cm;  
Ubicazione attuale: Palazzo Pepoli, Bologna



**Figura 4.** Foto segnaleica di Pierrot le Fou (alias Pierre Loutrel)

### ***3 Elementary, my dear Lermolieff***

Snodo importante per la ricerca che si intende svolgere è data due testi che hanno esercitato un grande impatto sulla cultura europea tra '800 e '900: *Della pittura italiana* (1897) di Giovanni Morelli,

critico d'arte che scrisse con lo pseudonimo di Ivan Lermolieff, e il già citato *Mosè di Michelangelo* (1914) di Sigmund Freud, in cui il fondatore della psicoanalisi dichiara il debito, per la definizione del proprio "metodo indiziario", dalle analisi artistiche di Lermolieff (alias «un medico italiano di nome Morelli»): «io credo che il suo metodo sia strettamente apparentato con le tecniche della psicoanalisi medica»<sup>25</sup>. Proprio Morelli aveva teorizzato, per quanto concerne l'attribuzione di importanti dipinti presenti nelle gallerie di Dresda e Berlino a certi maestri italiani, la centralità di alcuni tratti materiali, spesso trascurati dalla critica, che ribaltavano la leggibilità della forma nel suo complesso: il singolo tratto del volto, «taluni difetti e bruttezze fisiche» sarebbero rivelativi dello stile del maestro, che spesso s'esprime inconsciamente in taluni dettagli marginali – o «minuzie fisiognomiche» – delle proprie produzioni. Questo stato di cose, scriveva Morelli, traspare maggiormente nelle fattezze della mano, delle unghie e delle orecchie raffigurate, ma ancora più nel taglio degli occhi e modellato della bocca – e meno che mai dal disegno complessivo o nella composizione, artifici perfettamente replicabili dai copisti di professione. Come a dire: l'autenticità si coglie anzitutto in particolari non sottoposti al controllo o alla censura dell'artista, studiando l'opera come un «documento degno di fede», che ha non soltanto la propria grammatica immanente, bensì anche i propri errori sintomatici o atti mancati; sicché, per intendere l'opera d'arte, è come se dovessimo interpretare la personalità del maestro-artefice a partire dai suoi lapsus espressivi, da quelle minuzie formali che non rientrano nell'intenzionalità significativa esplicita del testo artistico. Il carattere dell'artista, detto altrimenti, trapela da alcuni dettagli fisiognomici, spesso non considerati dalla scienza ufficiale, della figura rappresentata. E si tratta dettagli di second'ordine, tracce seminascolte, «cose minime per se stesse», che alterano la «grammatica dell'arte» incarnata dalla singola opera.

Come la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo, hanno parole e frasi favorite e abituali maniere di dire che introducono nel discorso talora senza intenzione, ossia senza avvedersene, e non di raro anche dove non ci stanno, così quasi ogni pittore ha certe maniere abituali ch'egli mette in mostra e che gli sfuggono senza che egli se ne accorga. Avviene persino che l'artista trasporti nella sua opera taluni difetti e bruttezze fisiche sue proprie.<sup>26</sup>

Non è allora un caso se lo storico dell'arte Enrico Castelnuovo, stabilendo un rapporto apparentemente azzardato tra Morelli e il protagonista dei racconti di A.C. Doyle, il celebre Sherlock Holmes, paragonava il metodo artistico praticato dal critico – a proposito del metodo attributivo – a quello del celebre *detective*. In particolare, Castelnuovo rimandava a *L'avventura della scatola di cartone* (1892), la cui chiave di volta d'indagine è, guarda caso, la fisiognomica ermeneutica:

Nella sua qualità di medico lei non ignorerà, Watson, che non esiste parte del corpo umano che offra varianti maggiori di un orecchio. Ciascun orecchio ha caratteristiche sue proprie e differisce da tutti gli altri. Nella «Rassegna antropologica» dell'anno passato lei troverà su questo argomento due brevi monografie ad opera della mia penna. Avevo pertanto esaminato le orecchie contenute nella scatola con occhi da esperto, e avevo accuratamente notato le loro caratteristiche anatomiche. Immagini perciò la mia sorpresa allorché, posando lo sguardo sulla signorina Cushing, notai che il suo orecchio corrispondeva in maniera esatta all'orecchio femminile che avevo testé esaminato. Non era possibile pensare a una coincidenza. Nei due esisteva il medesimo raccorciamento della pinna, la stessa ampia curva del lobo superiore, la medesima circonvoluzione della cartilagine interna. In tutti i punti essenziali si trattava del medesimo orecchio. Naturalmente mi avvidi subito dell'enorme importanza di una tale osservazione. Era evidente che la vittima doveva essere una consanguinea, probabilmente molto stretta, della signorina.<sup>27</sup>

Del resto, lo si è già notato, anche Freud intendeva il procedimento morelliano come quello tipico del *detective*. L'interpretazione della singola opera, incentrata nei suddetti dettagli formali e stilistici, deve dar luogo a un vero e proprio *identikit* dell'autore: essa doveva permettere la rivelazione di stock di tratti emotivi e psicologici, spesso non-intenzionali, che sono come i rifiuti (*Abfälle*) della raffigurazione, i resti non voluti e non tematizzati dall'intenzione artistica protesa alla creazione della bella parvenza estetica (una sorta d'*inconscio estetico*, dunque, funzionale all'individuazione dell'autore). Gli studi freudiani sull'arte, la letteratura e il linguaggio avrebbero così la propria origine in un metodo d'interpretazione del palinsesto artistico volto all'attribuzione certa delle opere d'arte, metodo indiziario escogitato da Morelli e applicato da Freud a

una psiche umana intesa come campo di prove, ambito alterato da latenze e aberrazioni del senso, disseminato di dimenticanze e cesure, nonché aperto a un gioco vertiginoso di simulazioni e di dissimulazioni del significato (come avviene per le recitazioni di un mimo, che finge di essere colui che impersona sulla scena teatrale). Non pare allora casuale il fatto che lo stesso Annibale avesse ritratto, nel 1583, il proprio amico Giovanni Gabrielli, detto il Sivello, nei panni di un giullare (Figura 5). Questi, in realtà, era un attore e mimo molto noto per saper recitare da solo tutti i personaggi di una commedia, sia maschili sia femminili: per di più, senza indossare alcuna maschera. In questo, il Sivello era perlomeno abile quanto Sherlock Holmes, spesso obbligato al travestimento per seguire il sospettato di turno. Come scrisse dell'attore il contemporaneo padre Giovanni D. Ottonelli,

[...] quando voleva rappresentare una donna non si vestiva da donna, ma faceva sentire dentro la scena la voce femminile. E così, tirando tutta l'azione sino al fine, senza far vedere mai femmina o giovanetto vestito da femmina, piaceva molto agli spettatori e da tutti era lodato e ammirato<sup>28</sup>.



**Figura 5.** Annibale Carracci, *Ritrato del Sivello nei panni di un giullare* (1583)

Questa capacità trasformistica, fondata sull'attenta osservazione fisiognomica, è fissata nello schizzo a matita per mano di Agostino Caracci, fratello di Annibale, che ritrae il Sivello nell'atto di deporre la maschera (e non di indossarla, come la critica ha erroneamente supposto) (Figura 6). L'opera d'arte, secondo Morelli, in taluni casi avrebbe le stesse caratteristiche: dissimulerebbe il vero autore, ma allo stesso tempo lo rivelerebbe in alcuni tratti irriducibili che valgono alla stregua di prove indiziarie, da seguire passo passo come fa il detective con il soggetto indiziato.



**Figura 6.** Agostino Carracci, Ritrato di Giovanni Gabrielli detto “il Sivello” (1599)

Ora, è degno di nota che la fisiognomica ermeneutica di Freud si rifaccia anche alle teorie dell'allievo del medico della Salpêtrière Philippe Pinel, ossia a Jean-Etienne-Dominique Esquirol<sup>29</sup>. Questi, nei suoi studi sulla monomania, dinamizzava la rigida tipizzazione tassonomica – secondo cui «vi sarebbero segni fissi e permanenti che fanno riconoscere le passioni dell'anima»<sup>30</sup> – in un dinamico «gioco della fisionomia», la quale permette al medico di dialogare con il paziente attraverso la lettura delle fuggevoli espressioni del viso, i repentini mutamenti dello sguardo, le minime contrazioni

dei muscoli facciali in genere (in cui si appalesano le variazioni appena percettibili dello stato d'animo). Quest'abilità ermeneutica diede luogo alla cosiddetta *iconografia manicomiale*, vero e proprio genere artistico il cui fondatore è il pittore Georges-François-Marie Gabriel (Figura 7). Quest'ultimo fu autore dei ritratti degli alienati mentali alle cure di Esquirol, pazienti colti idiograficamente nei loro tratti essenziali – disegni in seguito riprodotti dall'incisore Ambroise Tardieu nelle cosiddette *planches esquiroliennes*<sup>31</sup>. (Figura 8) Queste caricature, a loro volta, furono principio ispiratore della serie di dipinti dei *Folli* realizzata da Théodore Géricault<sup>32</sup> (Figura 9), anch'egli venuto in contatto con i medici della Salpêtrière (in particolare con Jean Georget<sup>33</sup>), nonché degli ultimi studi sulle cosiddette "teste d'espressione" di Jacques-Louis David<sup>34</sup>. In ogni caso, il punto medio tra le concezioni di Freud (nel 1870 anch'egli alla Salpêtrière, in compagnia di Pierre Janet, quale uditore dei corsi avanzati di neurologia di Jean-Martin Charcot), di Morelli ed Esquirol, è dato dalle teorie espresse da Giovanni Della Porta nella sua *Fisionomia dell'homo* (la traduzione volgare è del 1598), in cui è avanzata la cosiddetta *dottrina delle segnature*, i «marchi naturali» del volto rivelatori della qualità dell'animo. Secondo cui, cito da Della Porta, «il volto è veramente testimonio e dimostratore della nostra coscienza, il quale è incerto, incostante, e vario, si forma dalla configurazione dell'animo, anzi suo simulatore e dissimulatore»<sup>35</sup>.



**Figura 7.** *Recueil. Têtes d'aliénés dessinées à Charenton,*  
vers 1823 par Georges François-Marie Gabriel





**Figura 8.** Dr. Jean-Etienne Esquirol, *Illustrations de Des maladies mentales*, Paris 1838. Ambroise Tardieu, grav.



**Figura 9.** Théodore Géricault, Ritratti di alienati

Fig. 1. *Alienata con monomania del gioco* (1820-24 ca.); Olio su tela, 77 X 64,x cm. Parigi, Musée du Louvre

Fig. 2 *Il monomaniaco del comando* (1819-1822 ca.); Olio su tela, 77 X 64,x cm. Parigi, Musée du Louvre



## 4 Indovina chi viene a cena (con delitto)?

È ora giunto il momento di soffermarsi sul meccanismo del disvelamento del colpevole proprio del metodo indiziario. Ma si rimarrà sul piano della *fiction*, delle *clue-detection stories*, procedimento di cui si sono rilevati – sul finire dell'Ottocento – alcuni tratti in comune da un lato con le teorie artistico-attributive morelliane, dall'altro con la fisiognomica ermeneutica di derivazione lombrosiana. Ma è anche venuto il momento di scoprire tutte le carte, ricollocando con più esattezza la figura di Morelli nella vicenda qui trattata per sommi capi. Può esser allora significativo ricordare come lo zio dello scrittore e medico inglese ideatore di Sherlock Holmes, Henry Doyle (pittore e critico d'arte), avesse conosciuto ed elogiato l'opera di Giovanni Morelli; e questa circostanza – ma non vi sono prove certe in merito –, potrebbe aver influito non poco sull'opera del nipote. I dati storici in nostro possesso, guarda caso, sono solo indiziari<sup>36</sup>. Tuttavia, stando così le cose, è assai significativo che Edgar Wind, nel riferirsi a Morelli, paragonasse questi a una sorta di "criminologo estetico":

I libri di Morelli, hanno un aspetto piuttosto insolito se paragonati a quelli degli altri storici dell'arte. Essi sono cosparsi di illustrazioni di dita e di orecchie, accurati registri di quelle caratteristiche minuzie che tradiscono la presenza di un dato artista, come un criminale viene tradito dalle sue impronte digitali [...] qualsiasi museo d'arte studiato da Morelli acquista subito l'aspetto di un museo criminale.<sup>37</sup>

Prendo spunto da un principio epistemologico mutuato da Charles S. Peirce. In un articolo apparso postumo sulla rivista «The Hound and Horn», del 1929, dal titolo curioso *Guessing*<sup>38</sup>, il filosofo americano stabiliva una nuova modalità inferenziale incentrata sulla cosiddetta retroduzione, o «inferenza ipotetica» (che consiste nel trarre il caso dalla regola e dal risultato osservato) – capacità inferenziale stranamente legata a un certo istinto a noi connaturato, in date situazioni inattese, del tirare a indovinare (peraltro, con un'alta probabilità di successo). Una sorta di capacità di intuire le condizioni date le quali un certo tipo di fenomeno, prima o poi, si presenterà nella nostra esperienza (il tutto è espresso da Peirce con un particolare neologismo: «*esperable uberty*», l'auspicabile ubertà

dei procedimenti abduittivi)<sup>39</sup>. Questo ragionamento ipotetico subliminale, vero e proprio atto di «discriminazione al di sotto della coscienza», risulterebbe fondato su un particolare *perceptual judgment* (giudizio-impressione); quest'ultimo, innescato da un effetto sorpresa per il carattere inatteso di un determinato evento (che assume la valenza del sintomo, di traccia o indizio rivelatore), ha a che vedere con il fatto che noi, molto spesso, «deriviamo dall'osservazione forti notificazioni di verità senza essere in grado di specificare quali siano le circostanze che veicolano tali notificazione»<sup>40</sup>.

Un tal processo inferenziale, secondo Peirce, ha la seguente struttura:

Si osserva il sorprendente fatto C;  
Ma se fosse vero A, C sarebbe spiegato come fatto normale;  
Perciò c'è ragione di sospettare che sia vero A.<sup>41</sup>

L'esempio proposto da Peirce è il seguente:

Supponete che io entri in una stanza e qui trovi tanti sacchi pieni di diversi tipi di fagioli. Sul tavolo c'è una manciata di fagioli bianchi [fatto sorprendente: "questi fagioli bianchi": *NdA*]. Dopo aver cercato un po', scopro che uno dei sacchi della stanza contiene soltanto fagioli bianchi [riconoscimento di una norma, ovvero che la "bianchezza" è legata ad un sacco specifico: *NdA*]. Ne inferisco subito che è assai probabile che la manciata di fagioli bianchi sia stata tratta proprio da quel sacco. Percorrere questo tipo d'inferenza si chiama *fare un'ipotesi*.<sup>42</sup>

Volendo formalizzare un minimo, la struttura dell'abduzione, che è «l'inferenza di un *caso* da una *regola* e da un *risultato*», ha la seguente struttura:

*Regola*: Tutti i fagioli di questo sacco sono bianchi.  
*Risultato*: Questi fagioli sono bianchi.  
*Caso*: Questi fagioli sono di questo sacco.<sup>43</sup>

Questa dottrina, com'è noto, è stata applicata da Carlo Ginzburg al metodo indiziario, stabilendo uno stretto contatto tra filosofi (lo stesso Peirce) e personaggi letterari. Nel caso di Ginzburg, si tratterebbe di personalità reali come il critico d'arte della seconda metà dell'800 Giovanni Morelli (ed è significativo che questi, come

notava Freud, si fosse laureato in medicina, poi prestato alla storia dell'arte), come lo stesso Peirce (anche se il rimando è solo in nota a proposito delle «inferenze presuntive» o «abduitive»)<sup>44</sup>, nonché di personaggi immaginari come Sherlock Holmes e il cavaliere Dupin, usciti rispettivamente dalla penna di A. Conan Doyle ed E. Allan Poe. Per tutti costoro, per dirla con Peirce, il metodo d'indagine scientifica deve fondarsi su «qualcosa che esercita la sua effettualità», sicché, alla base di ogni conoscenza vera, «vi sono cose reali, le cui caratteristiche sono totalmente indipendenti dalle nostre opinioni»<sup>45</sup>. Ma, lo di è detto, si tratta per lo più di dati di realtà alquanto smozzicati, di parziale leggibilità, *che significano senza poter provare*: da essi, tutt'al più, ci si può attendere una fecondità meramente auspicabile (*esperable uberty*, qualora s'innesci il processo circolare fatto di anticipazioni, inferenze presuntive, controprove e riscontri).

Questo meccanismo è rivelato pienamente da un episodio che vede protagonista un altro celebre detective, questa volta ideato da Agatha Christie: Hercule Poirot. Nel celebre racconto *Murder on the Orient-Express* (1934), Poirot trova sul luogo del delitto un frammento di carta combusta. Forse si tratta di una lettera, un indizio che potrebbe far luce sulla morte di Mr. Ratchett (alias Casseti), pugnalato ben dodici volte. Mediante l'espedito improvvisato costituito da un fornello ad alcool e dalla struttura interna (a reticella metallica) di due cappelliere, Poirot riesce – per un breve istante – a riportare alla luce un accenno di scrittura: «...cordati della piccola Daisy Armstrong». Come spiega Poirot prima dell'esperimento,

c'è qui un indizio che a mio modo di vedere è assolutamente autentico [...]; forse una lettera. Se è così, bisogna dire che in quella lettera c'era qualcosa che poteva essere una vera, importante traccia. Voglio dunque cercare di ricostruirla almeno in parte<sup>46</sup>.

Le indagini, com'è noto, prendono una determinata direzione proprio a partire dallo svelamento del nome della piccola Daisy – una bimba di appena tre anni, rapita e assassinata anni prima a New York da un atroce criminale di nome Casseti, arrestato e in seguito rilasciato per insufficienza di prove (e, probabilmente, per aver corrotto i giudici). Si tratta di una semplice ipotesi, fondata su un indizio il cui riscontro avrà luogo nel corso di un lungo metodo abduitivo nel

quale si cercherà – passo dopo passo, traccia dopo traccia – di colmare lo spazio di predizione lasciato aperto dalla duplice scommessa intermedia del detective: quella su chi sia l'assassinato (e qui il volto del reo Cassetti si sovrapporrà progressivamente a quello di Mr. Ratchett), e quello su chi sia l'assassino (e qui la fisionomia del criminale, oggetto di *profile-guessing*, si aprirà alla polifonia dei tratti complessivi costituiti dai dodici viaggiatori del vagone Istanbul-Calais). Il caso prende così la forma di un delitto collettivo per vendicare la morte della piccola Daisy – sicché l'esercizio del tirare a indovinare relativo a un solo omicidio (metodo intuitivo di cui l'indovino Poirot, «uno stregone, anzi»<sup>47</sup>, si vanta a più riprese, grazie al quale egli sarebbe «riuscito a ottenere risultati interessanti e soddisfacenti»<sup>48</sup>), dà come risultato probante il massimo dell'ubertà auspicabile: vale a dire, gli indizi relativi a *un solo omicidio* (mediante la traccia ricostruita offerta dalla lettera bruciata) ci restituiscono ben *dodici assassini*. Questa scommessa, giocata sul piano della mera immanenza, offre al detective un risultato la cui pienezza di senso, forse, avrebbe sorpreso anche Pascal, intento nel suo *pari* a favore dell'incommensurabile.

Tornando a Ginzburg, Holmes e Dupin (ma, a questo punto, aggiungerei anche Poirot), sulla falsariga del filosofo pragmatista, sarebbero da considerarsi alla stregua di pensatori storicamente esistenti, ideatori di un singolare metodo ipotetico basato sull'irriducibilità dei fenomeni individuali<sup>49</sup>. Questi, nelle vicende attraversate con fiuto abduittivo (i rispettivi casi indiziari), cercherebbero di risalire da un evento particolare (il fatto criminoso, che crea sconcerto/sorpresa), in quanto rapportato a una premessa minore (una regola ipotetica, costruita con metodo indiziario a partire da tracce), a una causa specifica (il movente, a partire da cui è dato spiegare il fatto), innescando così il *climax* (il caso svelato) di ciò che viene chiamato erroneamente il meccanismo del giallo deduttivo (occorrerebbe forse parlare, fatta eccezione per alcuni racconti che hanno per protagonista Sherlock Holmes, di *giallo abduittivo-inferenziale*, aspetto che riecheggia nella definizione del genere del *whodunit* o *clue-detection story*).

I particolari indiziari, che hanno spesso la parvenza dell'accidentale, nelle *detection stories* sono momenti certi di realtà che – tramite una scommessa fondata su anticipazioni/inferenze di carattere intuitivo – aiutano a sciogliere la vicenda, quasi fossero antichi *marginalia* che aiutano a spiegare la grammatica generale di un palinsesto, restituendone il senso perduto o non più intelli-

bile di per se stesso: la cenere di tabacco, la forma di un'impronta nella fanghiglia, la tipologia dei veleni (rilevati e catalogati con meticolosità scientifica), nonché i loro effetti sul corpo ecc. Se si riesce a interpretare un indizio correttamente, sviluppandone le conseguenze mediante un indovinare metodico, l'inferenza che ne risulta nella mente del *detective* si configura come una scommessa circa la ricostruzione storica dell'accaduto.

Ora, se le inferenze intermedie (fondate su anticipazioni non verificabili) vengono celate ad arte, il *detective* può assomigliare – qualora volesse creare un effetto sorpresa – a un abile prestigiatore. Quando ciò capita, grazie all'abilità dell'investigatore, il momento del "caso svelato" può prendere la forma del prodigio. Seguono, a tal proposito, alcune considerazioni che Holmes rivolge al dott. Watson (guarda caso, medico come l'ideatore del personaggio):

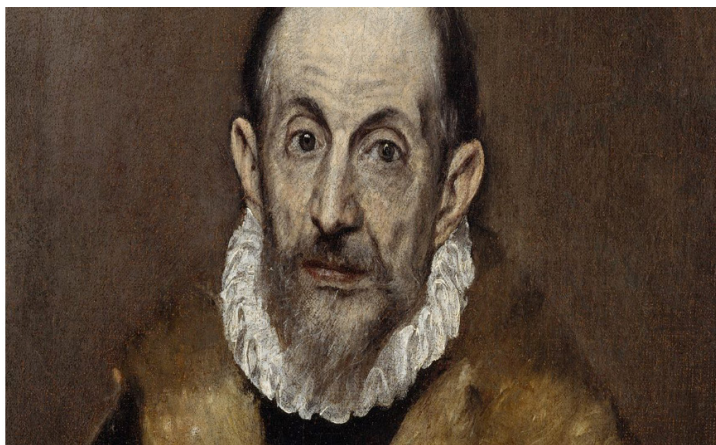
Vede, caro Watson, in realtà non è difficile costruire una serie di illazioni, una dipendente dall'altra e ciascuna semplice in sé. Se, dopo questo processo, si eliminano le illazioni centrali e si offre al pubblico semplicemente l'inizio e la conclusione, si ottiene un effetto sorprendente anche se forse un po' teatrale.<sup>50</sup>

## 5 Conclusioni

Tirando le somme, un metodo indiziario di tal fatta, preso nel circolo costituito da riscontro fattuale della traccia, anticipazione del significato (nel senso di un tirare a indovinarlo sulla base di labili indizi) e scioglimento dell'enigma nel riscontro fattuale delle «illazioni centrali», risulterebbe quindi funzionale a più tipi d'indagine:

- a una indagine di carattere fisiognomico concernente il gesto criminale, fino alle più avanzate tecniche digitali di *terrorism-predictive profiling* – indagine che oggi si pretende convertibile, attraverso procedure rigorose di formalizzazione dei dati esteriori osservabili, in procedimento certo per l'individuazione del criminale e l'imputazione della pena (come nel caso di un software di "Computer Vision and Pattern Recognition", che sarebbe in grado «di distinguere chi ha compiuto reati con il 90% di precisione» a partire da alcuni tratti somatici del volto: guarda caso, si tratta di «lip curvatures, eye inner corner distance, and the so-called nose-mouth angle»<sup>51</sup>);

- a una teoria scientifica dell'attribuzione artistica (che fa riferimento agli atti mancati, a quelle peculiarità stilistiche e fisiognomiche cui pone capo, a margine della creazione della forma estetica, il processo di produzione artistica);
- a una teoria dell'inconscio, che cerca di «indovinare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati, inavvertiti, al rimasuglio – ai “rifiuti” – dell'osservazione»<sup>52</sup>.
- all'analisi del meccanismo diegetico delle *detection stories* tra '800 e '900, in particolare in autori come Edgar A. Poe, Arthur C. Doyle e Agatha Christie, autori per cui sembra valere a pieno titolo il principio dell'artista e teorico dell'arte William Hogarth secondo cui «it is reasonable to believe that aspect to be a true and legible representation of the mind, which gives every one the same idea at first sight; and is afterwards confirmed in fact»<sup>53</sup>. A tal proposito, le avventure di Auguste Dupin, Sherlock Holmes e Hercule Poirot sono una controprova narrativa di questa cultura fisiognomica<sup>54</sup>, secondo cui la macchina pensante del *detective* è tutta volta ai «particolari di poco conto», agli indizi che trapelano nei gesti, nelle abitudini, nelle tracce di malvagità disseminate sul volto del criminale (Holmes, in particolare, sembra trastullarsi con particolari *outrés*, dettagli bizzarri e minuzie senza senso alcuno, quasi «per amore del gioco», del ragionamento fine a se stesso).
- all'iconodiagnostica, disciplina che applica la diagnosi medica all'analisi delle opere d'arte. Nel caso dell'autoritratto, si ha qui una preziosa via d'accesso – attraverso i segni visibili della malattia – per l'individuazione non soltanto della complessione caratteriale dell'autore, ma persino delle sue patologie. Nel caso di un autoritratto di El Greco (Figura 10), ad esempio, «l'angolo sinistro della bocca leggermente incurvato, i peli dei baffi del lato sinistro più lunghi e la barba lunga, [...] suggeriscono un'impossibilità di pettinare la parte sinistra del volto»; e questo permette di scorgere nel soggetto dell'autoritratto non solo come il pittore soffrisse di strabismo e di ambliopia, ma addirittura «i sintomi dell'ictus che lo avrebbe colpito 14 anni dopo»<sup>55</sup>.



**Figura 10.** *Ritratto di un uomo vecchio*, autoritratto di El Greco (1604)

Questo tratto comune, generalmente definibile come “morfologico”, evidentemente presuppone un comune modello epistemico, che si accompagna a una peculiare concezione dell’uomo. Una ben particolare accezione dell’umano cui fa riferimento un determinato paradigma ermeneutico. Si tratta di quel paradigma descritto magistralmente da Franz Kafka ne *Il processo* (1924), che affida al commerciante Block le seguenti parole: «Molti credono di conoscere l’esito del processo dal volto dell’imputato, in particolare dal *disegno delle labbra*. Costoro, dunque, asseriscono che a giudicare dalle sue labbra lei [Josef K.] sarebbe stato condannato con certezza e presto»<sup>56</sup>. La condanna giudiziaria, in altre parole, si confonde con un giudizio sulla bellezza della figura dell’imputato, «è un fenomeno strano che appartiene, per così dire, alla fisiologia»<sup>57</sup>, elemento cui hanno accesso anzitutto i pittori (il riferimento va al pittore del tribunale Titorelli, autore di numerosi ritratti di Giudici).

Di che concezione antropologica si tratta? È proprio Kafka a suggerirlo: di una concezione colpevole dell’uomo, la cui colpevolezza è da ricercare sottotraccia, in elementi indiziari che si tratta di saper cogliere e decifrare sul testo in rilievo del volto. L’ermeneutica che da qui prende spunto è quindi una mantica dell’umana colpevolezza, che ha come scopo quello di individuare la contropartita della «cosiddetta impressione complessiva» della forma<sup>58</sup>, la quale secondo



Morelli portava alla «placida dormiveglia artistica di molte anime estetiche»<sup>59</sup>: questa contropartita mira piuttosto all'individuazione del significato come colpa (o malattia, come nel caso dell'autoritratto di El Greco), quale elemento perturbatore dissimulato eppure trape-lante nelle discontinuità formali, nei salti semantici dei lineamenti della figura rappresentata (la colpa, per dir così, è un'infrazione della grammatica della parvenza incarnata dal volto-testo, un "errore" nella sintassi della forma e nella regolarità dei lineamenti).

Secondo quest'accezione ermeneutica, allora, le minuzie perturbanti divengono il banco di prova di una teoria interpretativa che fa del volto – dei suoi tratti somatici meno evidenti – il campo (o testo) cosperso di tracce a partire da cui porre in questione la pretesa trasparenza dell'"anima bella" (un recente sviluppo di questa concezione è offerto dal film *Memento*, del 2010, diretto da C. Nolan, originale adattamento de *La conolonia penale* di Kafka). La tensione non è semplicemente tra interno ed esterno, spirito e materia, ma tra colpevolezza e innocenza. Questa tendenza dicotomica, che, con il suo portato assiologico, accompagna molte delle varianti ermeneutiche filosofiche del '900, è all'origine di quella che potrebbe essere definita una *teoria giudiziaria (o patologica) del significato*: il significato è tale da mettere in discussione il soggetto, rivelando le sue inadempienze, le sue perversioni formali, la sua discrepanza rispetto all'Ideale dell'Io. Ed è solo in questo senso che spesso, all'ermeneutica, viene associato un valore terapeutico (o, per lo meno, di affrancamento rispetto alle ferree gerarchie del significato, significato percepito – almeno a partire da Nietzsche – come senso di colpa di cui liberarsi). Penso qui al Pensiero debole, ovviamente, che si è presentato come l'antidoto – nel senso di una liberazione da una concezioni mitica della realtà – della «struttura edipica del tempo»<sup>60</sup> (guarda caso, Edipo è allo stesso tempo assassino del proprio padre, nonché detective sulle tracce del suo stesso reato compiuto inconsapevolmente come un altro dall'io, sotto auto-mentite spoglie).

Non posso addentrarmi in questo intrico di problemi. Ciò che vorrei fosse acquisito è che il nesso volto-colpa-visibilità (piena o solo indiziaria) è frutto di determinate scelte teoriche che maturano in più campi: nell'arte del ritratto, nella fisiognomica, nella psicoanalisi e persino nel romanzo poliziesco. Ne emerge una concezione dell'esperienza umana densa e problematica, intrisa di elementi



moral-teologici (ebraico-cristiani), elementi che fanno riferimento alla responsabilità per il male commesso e all'imputabilità della pena. Si tratta di una concezione pessimistica, ma con una certa fiducia circa i poteri d'indagine della mente – a patto sappia collocarsi nel modo giusto nei flussi e reflussi determinati dal circolo delle illazioni e delle retroazioni probanti percettive. D'altronde, il volto è sempre un palinsesto alla rovescia: seguire le tracce di un determinato profilo vuol dire aspettarsi che il mondo della colpa, prima o poi, ceda all'audacia di chi scommette sulla riconoscibilità del responsabile. Come sottolinea Kracauer, le *detective stories* corrispondono all'epoca della «ratio emancipata», della volontà di dominio intellettuale sul mondo, epoca in cui il peccato originale – da elemento misterioso e incomprensibile, in quanto legato al sovrannaturale – diviene interpretabile come colpa individuale (o, al massimo, come «invisibilità del criminale»), mentre «la provvidenza divina si eclissa nella *ratio*»<sup>61</sup>. La colpa, cioè, viene inserita in un sistema di riferimento che vede nella positività del diritto il «principio della comunanza reciproca (*Miteinander*)», capace di fa fronte al delitto attraverso gli strumenti immanenti della legalità: attribuzione della responsabilità del fatto criminoso, comminazione della pena, castigo dell'imputato<sup>62</sup>. Eppure – paradossi della secolarizzazione –, tutta l'enigmaticità del dogma teologico non farebbe che tradursi, riflessa nello specchio del profano, nei termini delle contraddizioni irrisolte della legalità, tali da poter divenire sia occasione del manifestarsi del carisma intuitivo-deduttivo del *detective* (spesso operante al di fuori del sistema giudiziario, quale vero e proprio *Deus ex ratione*), sia diversivo, via di fuga di un criminale fattosi oltremisura arguto e inafferrabile. Secondo Doyle, Holmes e Moriarty sono le due facce di una stessa realtà, di un'unica intelligenza superiore – ora volta al bene, ora volta al male: la vicenda, dal punto di vista giudiziario, può essere risolta solo attraverso una meticolosa indagine indiziaria, facendo pure ricorso a «una strana memoria per i particolari di poco conto»<sup>63</sup>. Come «un conglomerato di frammenti di fatti, l'avvenimento si rivolge all'intelletto chiedendogli di stabilire quei nessi che attendono di essere chiarificati»: un assassinio, un'effrazione, una scomparsa, sono altrettanti frammenti di una realtà destrutturata, su cui il pensiero razionale del *detective* cerca di stabilire la sua giurisdizione. Su questa via asintotica anche il processo giudiziario diviene *ipso facto* interminabile, essendo dotato

di quelle «caratteristiche di cattiva infinità» le quali altro non sono che la parodia del processo di salvezza (*Heilsprozess*).<sup>64</sup>

Ma questa è un'altra storia. Noi, per ora, siamo arrivati alla fine delle ricerche che ci eravamo proposti – dobbiamo accontentarci. Un solo indizio a favore della tesi: il tempo è scaduto. Una sola illazione in merito: le vostre facce spazientite non mentono! Potere della fisiosnomica...

## Notas

1 C. Lombroso, Prefazione alla Quinta edizione (1897) de *L'uomo delinquente*, Milano, Bompiani, 2014, p. 15.

2 Ivi, p. 283.

3 *Treccani Vocabolario online*: <http://www.treccani.it/vocabolario/palineseito/>

4 S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo* (1913), in *Scritti sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 186.

5 T. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico* (1947), trad. it. di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1968, cap. II, p. 14.

6 S. Freud, *op. cit.*, p. 196.

7 Ivi, pp. 197-198.

8 C. Lombroso, Prefazione alla Quinta edizione (1897) de *L'uomo delinquente*, cit., p. 14.

9 M. Tschaep, *Guessing and Abduction*, in "A Quarterly Journal in American Philosophy", L (2014), 1, p. 117.

10 W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi* (1983), a cura di R. Tiedemann e G. Agamben, Torino, Einaudi, 1986, p. 572 [M 12a, I].

11 Idem, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato* (1938), trad. it. a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 669 [Prima stesura parziale, *La Parigi del Second Empire in Baudelaire*].

12 Idem, *Parigi capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, cit., p. 581 [M 16a, 4].

13 Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, in *Scritti. Tutte le opere: Trattato della pittura, Scritti letterari, Scritti scientifici*, a cura di J. Recupero, Milano, Rusconi, 2002, par. 366, p. 155.

14 Ivi, par. 369, p. 155.

15 C. C. Malvasia, *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, Domenico Barbieri, 1678, vol. II, p. 378.

16 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze, S.A.R. Tartini e Franchi, 1681-1728, vol. II, p. 111.

17 G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), Pisa, Niccolò Capurro, 1821, p. 23.

- 18 J.-J. Courtine, C. Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup> siècle - début XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Édition Payot, 1988, p. 40.
- 19 G. Malafarina, "Apparati critici e filologici", in P.J. Cooney, *L'opera completa di Annibale Carracci*, Milano Rizzoli, 1976, p. 124, scheda 134.
- 20 "Un attento esame del quadro ha rivelato che sotto l'immagine attuale si nasconde un precedente autoritratto, che Carracci aveva deciso di sovradipingere. Per l'esecuzione di questo secondo autoritratto aveva preso a modello un altro suo autoritratto: quello che vediamo è pertanto il duplicato di un'immagine dipinta che aumenta (raddoppia) l'assenza del volto": H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, trad. it. di P. Conte e C. Baldacci, Roma, Carocci, 2015, p. 175.
- 21 G. Feigenbaum, *Annibale and the Technical Arts*, in *Nuova luce su Annibale Carracci*, a cura di S. Ebert-Schifferer e S. Ginzburg, Roma, De Luca Editori, 2001, p. 16.
- 22 R. Zapperi, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino, Einaudi, 1989, p. 85.
- 23 F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 2012, p. 127.
- 24 R. Pellicer, *Ritratti criminali*, con testi di M. Picozzi, Milano, Mondadori Electa, 2010, pp. 185-188.
- 25 S. Freud, *op. cit.*, p. 198.
- 26 G. Morelli (Ivan Lermolieff), *Della pittura italiana*. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma, Milano, Treves, 1897, p. 87.
- 27 E. Castelnuovo, *Art (L'art e son objet) – L'attribution*, in *Encyclopædia Universalis* [online]: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-l-attribution/>
- 28 G. D. Ottonelli, *Della christiana moderazione del theatro. Libro II detto La soluzione de' nodi*, Firenze, Giovanni Antonio Bonardi, 1649, I, cap. IV, quesito 4.
- 29 J.-E.-D. Esquirol, *Les Passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, Thèse de médecine de Paris n° 574, 1805; pubblicata a Parigi, presso Didot Jeune, nello stesso 1805.
- 30 C. Le Brun, *Abrégé d'une conférence sûr la phisonomie*, in Idem, *Discours sûr l'expression générale et particulière*, Amsterdam et Paris, J. De Lorme et E. Picart, 1698, p. 56.
- 31 Si tratta delle venticinque illustrazioni che accompagnano il testo di Esquirol *Des maladies mentales*, Paris, J.B. Baillière, 1838; cfr. B. Cantini, *Una ragionevole follia: la mania senza delirio*, in "Tysm – Philosophy and Social Criticism" (3 maggio 2015): <http://tysm.org/follia-mania-delirio/>; nonché G. Jubenville, *Le portrait de la monomanie: rencontre des subjectivités*, *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 36, (2011), n. 1, pp. 41-50.
- 32 A. Boime, *Portraying Monomaniacs to Service the Alienist's Monomania: Géricault and Georget*, in "Oxford Art Journal", Vol. 14, (1991), n. 1, pp. 79-91.
- 33 B. Pollitt, *Géricault, Portraits of the Insane* (2016): <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/a/gricault-portraits-of-the-insane>.

- 34 D. Johnson, *L'expérience de l'exile: l'art de David à Bruxelles*, in *David contre David: actes du colloque organisé au Musée du Louvre*, a cura di R. Michel, Paris, Louvre Éditions, 1993, pp. 1028-1038; B. Chenique, *Géricault et la démence des foules*, in «Libres Cahiers pour la Psychanalyse», Vol. 24 (2011), n. 2, p. 65-79.
- 35 G.B. Della Porta, *Della fisionomia dell'huomo*, Napoli, Gio. Giacomo Cartilo & Costantino Vitale, 1610, Libro II, cap. VIII, p. 105.
- 36 C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Idem, *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi 2016, p. 195.
- 37 E. Wind, *Arte e anarchia* (1963), trad. it. di J.W. Wilcock, Milano, Adelphi, 1972, p. 63.
- 38 C.S. Peirce, *Guessing: inferenza e azione* (1929), in Idem, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Milano, Bompiani, 2003.
- 39 T.A. Sebeok, "One, Two, Three... Uberty", in *Il segno dei tre. Homes, Dupin, Peirce*, a cura di U. Eco e T.A. Sebeok, trad. it. di G. Proni, Milano, Bompiani, 1983, pp. 17-18.
- 40 C.S. Peirce, *Guessing: inferenza e azione*, cit., p. 1012.
- 41 C.S. Peirce, *Pragmatismo e abduzione* (1903), in Idem, *Opere*, cit., p. 443.
- 42 Idem, *Deduzione, Induzione e ipotesi* (1878), in Idem, *Opere*, cit., p. 465.
- 43 *Ibidem*.
- 44 C. Ginzburg, *op. cit.*, p. 171.
- 45 C.S. Peirce, *Il fissarsi della credenza* (1877), in Idem, *Opere*, cit., p. 369.
- 46 A. Christie, *Assassinio sull'Orient-Express* (1934), in Idem, *Le indagini di Poirot*, trad. di A. Pitta, G.M. Griffini, A. Tedeschi, Milano, Mondadori, 2010, p. 55.
- 47 Ivi, p. 190.
- 48 Ivi, p. 196.
- 49 Cfr. Ginzburg, *op. cit.*, p. 171.
- 50 C. Doyle, *Il ritorno di Sherlock Holmes* (1905), in *Tutto Sherlock Holmes*, trad. it. di T. Rosati Bizzotto, Roma, Newton Compton, 2010, p. 667.
- 51 <http://www.lastampa.it/2016/12/01/tecnologia/news/lintelligenza-artificiale-che-riconosce-icriminali-guardandoli-in-faccia-4Cw3aFjJXDh6KKNbflS8nYL/pagina.html>. Lo studio dei due ricercatori dell'Università di Shanghai "Jao Tong", Xiaolin Wu e Xi Zhang, intitolato *Automated Inference on Criminality Using Face Images*, è indicizzato su Arxiv (13 novembre 2016): <https://arxiv.org/abs/1611.04135>.
- 52 S. Freud, *op. cit.*, p. 198.
- 53 W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London, J. Reeves, 1753, pp. 100-101.
- 54 D. Rives-East, *Watching the Detective: Sherlock, Surveillance, and British Fears Post-7/7*, in "The Journal of Popular Culture", Vol. 48 (2015), n. 1, pp. 44-58.
- 55 [http://torino.repubblica.it/cronaca/2016/12/15/news/torino\\_nell\\_autoritratto\\_di\\_el\\_greco\\_i\\_sintomi\\_dell\\_ictus\\_che\\_lo\\_avrebbe\\_colpito\\_14\\_anni\\_dopo-154173265/](http://torino.repubblica.it/cronaca/2016/12/15/news/torino_nell_autoritratto_di_el_greco_i_sintomi_dell_ictus_che_lo_avrebbe_colpito_14_anni_dopo-154173265/).
- 56 F. Kafka, *Il processo* (1925), trad. it. di E. Pocar, in Idem, *I romanzi*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 2009, p. 480.
- 57 *Ibid.*
- 58 G. Morelli, *op. cit.*, p. 52.
- 59 Ivi, p. 81.

60 G. Vattimo, *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1980, p. 76.

61 S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico* (1922-1925), trad. it. di R. Cristin, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 84.

62 Ivi, p. 22.

63 A.C. Doyle, *Il taccuino di Sherlock Holme* (1927), in Idem, *Tutto Sherlock Holmes*, cit., p. 1209.

64 S. Kracauer, *op. cit.*, p. 93.